

Ulrich Mieke (Marburg)

Georg Gottfried Gervinus' *Händel und Shakespeare* und die Kritik der musikalischen Romantik

Im Januar des Jahres 1870 schrieb Cosima von Bülow aus Tribtschen an Friedrich Nietzsche: »Der Meister meinte gestern es sei ein ganzer Philosophencongress bei mir, weil ich in einem fort mit Ausrufe und Citate [sic] ihm kam.«¹ Der Grund für Cosimas – ihren zukünftigen Gatten offenbar etwas enervierende – Zitierfreude waren zwei jüngst erschienene Bücher, die Nietzsche ihr wenige Tage zuvor übersandt hatte: Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewußten* und Georg Gottfried Gervinus' Monographie *Händel und Shakespeare*. Cosima war jedoch, wie sie weiter schrieb, weder »von dem einen noch vom andren sonderlich erbaut«. Zu Gervinus notierte sie in ihr Tagebuch: »großer Schreck über den Stil – vom Inhalt gar nicht zu reden.«² Auch Wagner, dem bekanntlich Gervinus' *Geschichte der poetischen Nationalliteratur* als Quelle für die *Meistersinger* gedient hatte, wird sich dieser Einschätzung angeschlossen haben. Auf die Frage, warum Gervinus' 1849 entstandene Shakespeare-Monographie immer noch so »viel gekauft« werde, hat er eine verblüffende Antwort parat: »Das macht der Gegenstand, wenn Shakespeare über Gervinus ein Buch schriebe, würde es wahrscheinlich gar nicht gekauft werden.«³

Die Geringschätzung, die Gervinus 1870 in Tribtschen widerfuhr, war kein Einzelfall, sondern entsprach einer *opinio communis*: Über den Heidelberger Historiker, der einst als einer der »Göttinger Sieben« eine liberale Identifikationsfigur von fast mythischem Rang gewesen war, schien die Zeit hinweggegangen zu sein. Als in der »Absicht sehr löblich«, allein in der »Ausführung trocken und breit«⁴ begrüßte Wagner so auch eine Abrechnung mit dem zwei Jahre zuvor verstorbenen Gervinus, die Karl Hillebrand 1873 in den *Preussischen Jahrbüchern*, also gleichsam im »Zentralorgan« des deutschen Liberalismus, veröffentlicht hatte. Trotz einiger versöhnlicher Worte war sie durchweg *ad hominem* gerichtet: »Fast möchte es dem heranwachsenden Geschlechte ein unlösbares Räthsel scheinen, wie ein Schriftsteller ohne Styl, ein Gelehrter ohne Methode, ein Denker ohne Tiefe, ein Politiker ohne Voraussicht, ein Mensch endlich ohne Zauber oder Macht der Persönlichkeit in der Geschichte Deutschlands [...] eine Bedeutung hat gewinnen können, deren nur sehr wenige Männer der Jahrhunderte sich rühmen können.«⁵ Die von Hillebrand dem »heranwachsenden Geschlecht« unterstellte Perspektive war ohne Zweifel diejenige des neuen Kaiserreichs.

1 Brief an Nietzsche vom 27. Januar 1870. Friedrich Nietzsche, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 2, Bd. 2: *Briefe an Friedrich Nietzsche. April 1869–Mai 1872*, hrsg. von Giorgio Colli, Berlin 1977, S. 124.

2 Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1977, S. 192f.

3 Ebd., S. 189. Vgl. auch den entsprechenden Bericht Cosimas im Brief an Nietzsche. Nietzsche, *Briefwechsel*, Abt. 2, Bd. 2, S. 124.

4 Wagner, *Tagebücher*, S. 766.

Insbesondere für die Treitschke-Schule erschien Gervinus in doppelter Hinsicht als unzeitgemäßes Relikt des Altliberalismus: einerseits als Vertreter eines ›überholten‹ historiographischen Modells und andererseits als Opponent gegen die liberale ›Akkommodation‹ an Bismarck und die geschichtliche ›Notwendigkeit‹ einer kleindeutschen Einigung unter Preußens Führung.

Auch wenn Gervinus innerhalb der historischen Zunft immer mehr in die Rolle eines Außenseiters geraten war, ist seine von Hillebrand als kulturgeschichtliche Verirrung charakterisierte zeitweilige Bedeutung für weite Kreise des liberalen Bürgertums wohl kaum zu überschätzen. Seine publizistischen und politischen Tätigkeiten haben ihn so auch als zentrale Gestalt der deutschen Geschichte zwischen 1830 und 1860 ins Blickfeld der Forschung rücken lassen: als Historiker in der für die Konstituierung der Geschichtswissenschaft entscheidenden Phase zwischen ›Aufklärungshistorie‹ und ›Historismus‹,⁶ als Verfasser der ersten ›eigentlichen‹ deutschen Literaturgeschichte,⁷ schließlich als konstitutionell-gemäßigter Liberaler, der sich nach 1848 nicht in die Gegebenheiten der ›Realpolitik‹ fügen wollte und dessen zunehmend demokratisch radikalisierte Geschichtsdeutung ihm 1854 eine Anklage wegen ›Aufforderung zum Hochverrat‹ sowie ›Gefährdung der öffentlichen Ruhe und Ordnung‹⁸ einbrachte. In dieser Hinsicht wird Gervinus auch als Vertreter einer verschütteten ›Nebenlinie‹ des deutschen Liberalismus gewürdigt, der als ›german cassandra‹⁹ vor einer Militarisierung der Außenpolitik und vor einem europäischen Völkrieg warnte und dessen Einleitung zur *Geschichte des 19. Jahrhunderts* Friedrich Meinecke wieder ins Gedächtnis rief, als er nach dem Zweiten Weltkrieg selbstkritisch die Entwicklung eines ›deutschen Sonderwegs‹ problematisierte.¹⁰

5 Karl Hillebrand, »G. G. Gervinus«, in: *Preußische Jahrbücher* 32 (1873), S. 379–428, hier: S. 379. Die Bemerkung Hillebrands gegenüber Nietzsche, der Aufsatz habe ihm »die Amoenitäten des gesamten Professorenthums eingetragen«, ist wohl eher auf die polemische Zuspitzung zu beziehen, von der sich Treitschke als Herausgeber in einer Fußnote zwar distanzierte, ohne jedoch eine grundsätzlich andere Position zu vertreten. Vgl. Friedrich Nietzsche, *Briefwechsel*, Abt. 2, Bd. 4: *Briefe an Friedrich Nietzsche. Mai 1872–Dezember 1874*, hrsg. von Giorgio Colli, Berlin 1978, S. 376.

6 Vgl. Gangolf Hübinger, *Georg Gottfried Gervinus. Historisches Urteil und politische Kritik* (= Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 23), Göttingen 1984.

7 Vgl. Peter Uwe Hohendahl, *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus. 1830–1870*, München 1985, S. 224ff.; Knut Hennies, *Fehlgeschlagene Hoffnung und Gleichgültigkeit. Die Literaturgeschichte von G. G. Gervinus im Spannungsfeld zwischen Fundamentalphilosophie und Historismus* (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 4), Frankfurt a.M. 1984; Jürgen Fohrmann, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*, Stuttgart 1989; Michael Ansel, *G. G. Gervinus' Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Nationbildung auf literaturgeschichtlicher Grundlage* (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 10), Frankfurt a.M. 1990.

8 So die Anklageschrift in dem von der Öffentlichkeit stark beachteten Prozess; zitiert nach Walter Boehlich, *Der Hochverratsprozeß gegen Gervinus*, Frankfurt a.M. 1968, S. 7f. Zur ›Linkskehr‹ von Gervinus nach 1848 vgl. insbes. Lothar Gall, »Liberalismus und ›bürgerliche Gesellschaft‹. Zu Charakter und Entwicklung der liberalen Bewegung in Deutschland«, in: ders., *Liberalismus*, Köln 1976, S. 162–186; Hübinger, *Gervinus*, S. 187ff.

9 Jonathan F. Wagner, *Germany's 19th Century Cassandra. The Liberal Federalist Georg Gottfried Gervinus* (= American University Studies, Series 9: History 175), New York u.a. 1995.

Für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts scheint hingegen die Bedeutung von Gervinus nicht allzu hoch zu veranschlagen zu sein – zu diesem Schluss könnte man zumindest kommen, wenn man aktuelle Nachschlagewerke zu Rate zieht.¹¹ Während Richard Schaal in der ersten Auflage der *MGG* Gervinus noch »große Verdienste um die Musik« und seinem Händel-Shakespearebuch »reife Einblicke in das künstlerische Werk Händels, wie in das Wesen der Musik überhaupt«¹² bescheinigt hat, findet sich weder in der neuen Auflage der *MGG* noch in derjenigen des *New Grove* ein Eintrag.

Nun hat sich Gervinus in seiner Autobiographie, die den bezeichnenden Titel *Gervinus' Leben. Von ihm selbst* trägt, ausdrücklich als musikalischen Laien bezeichnet, der »zu Allem, was lange technische mechanische Übung erforderte, immer untauglich«¹³ gewesen sei – eine Charakterisierung, die jedoch, wie noch zu zeigen sein wird, durchaus mit einer programmatischen Absicht verbunden war. Nachdem seine musikalischen Interessen sich zunächst in der »gesellschaftlichen Convention« von Opern- und Konzertbesuchen erschöpft hätten, habe sich ihm Mitte der 1830er Jahre durch den Kontakt zu Anton Friedrich Justus Thibauts Heidelberger Singkreis der »unermessliche Abstand der Händel'schen Geistestiefe von dem neueren Klingwerk« erschlossen.¹⁴ Nach diesem Erweckungserlebnis sah es Gervinus bis zu seinem Tod als seine Lebensaufgabe an, die Werke Händels zu propagieren – was wohl in seinen letzten Jahren auch mit dem Bewusstsein verbunden war, auf diese Weise eine Kompensation für den schwindenden Einfluss seiner historischen Schriften zu schaffen.

Gegen eine Händelrezeption, die – ästhetisch durch die Kategorie des »Erhabenen« und institutionell durch die Musikfeste fundiert – auf einen um den *Messias* zentrierten Kanon von Oratorien selten hinauskam, versuchte Gervinus nicht allein die unbekannten Oratorien, sondern auch einige von Händels Opernserie einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Zu diesem Zweck initiierte er – in Konkurrenz zur stagnierenden Edition der Londoner Handel Society – die Gesamtausgabe der Werke Händels, die als »Denkmal deutscher Sorgfalt und Gründlichkeit«¹⁵, wie es im Subskriptionsaufruf heißt, das Werk konservieren und zugleich durch Beigabe von zusätzlichen Klavierauszügen popularisieren

10 Vgl. Hübinger, *Gervinus*, S. 6f.

11 Zu Gervinus' Händelbuch und seiner Tätigkeit in der Händel-Gesellschaft vgl. Wolfgang Ebling, *Georg Gottfried Gervinus (1805–1871) und die Musik* (= Beiträge zur Musikforschung 15), München und Salzburg 1985; zur Ästhetik vgl. Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929, S. 325ff.; zur Historiographie vgl. Werner Friedrich Kümmel, *Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und Jacob Burckhardt* (= Marburger Beiträge zur Musikforschung 1), Kassel 1967, S. 141ff. und S. 167ff.; zur Rezeption bei Modest Musorgskij vgl. Richard Taruskin, »Handel, Shakespeare, and Mussorgsky. The Sources and Limits of Russian Musical Realism«, in: *Studies in the History of Music*, Bd. 1: *Music and Language*, New York 1983, S. 247–268.

12 Richard Schaal, »Gervinus, Georg Gottfried«, in: *MGG*, Bd. 4, Kassel u.a. 1955, Sp. 1848–1851, hier: Sp. 1849.

13 [Georg Gottfried Gervinus], *G. G. Gervinus Leben. Von ihm selbst. 1860*, Leipzig 1893, S. 15.

14 Ebd., S. 329.

15 »Ankündigung einer vollständigen Ausgabe von Händel's Werken«, in: *Niederrheinische Musikzeitung* 4 (1856), S. 322–324. Zitiert nach Ebling, *Gervinus*, S. 51.

sollte. Gervinus' Bemühungen um eine Händelrenaissance kulminierten in der Errichtung des Halleschen Denkmals anlässlich der Säkularfeier zu Händels Tod im Schillerjahr 1859: Händel sollte auf diese Weise signalartig nicht allein als deutscher Komponist heimgeführt, sondern zugleich mit Schiller als deutscher »Nationalklassiker« installiert werden.

Nach einigen Aufsätzen publizierte Gervinus schließlich im Jahr 1868 die Friedrich Chrysander gewidmete Studie *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*.¹⁶ Wie der Titel verrät, verfolgte Gervinus mit der Studie kein geringeres Ziel, als mittels der historiographischen Form der »Parallelbiographien« Plutarchs den Nachweis zu erbringen, dass Händels und Shakespeares »Geistesverwandtschaft tief auf dem gemeinsamen Grunde germanischer Volksart, auf einer gleichen Gesundheit der angeborenen geistigen Natur, auf einem ähnlichen inneren Bildungsgange, selbst auf einer Ebenmäßigkeit in Neigungen und Schicksalen beruht.«¹⁷ Nun gehört die Parallelisierung von Komponisten mit »Klassikern« anderer Künste zu den erprobten Verfahren, um nach innen die ästhetische Dignität ihrer Werke zu untermauern und nach außen immanent musikalische Merkmale mittels dieser Übersetzungsleistung weiteren, gebildeten Kreisen verständlich zu machen – so etwa im Falle der Kopplungen Carl Philipp Emanuel Bach – Klopstock¹⁸ oder Mozart – Raffael¹⁹. Zwar waren auch diese beiden Komponisten jeweils mit Shakespeare verglichen worden, doch hatte sich im musikalischen Diskurs des 19. Jahrhunderts ein anderer musikalischer Wiedergänger des Dramatikers fest etabliert, nämlich Ludwig van Beethoven. Auch wenn Gervinus wohl die Deutung Händels als »den Shakespeare der Musik«²⁰ von Thibaut übernommen haben dürfte, ist nicht anzunehmen, dass jene, von Richard Wagner zwei Jahre später in seiner Beethoven-Schrift nochmals bekräftigte²¹ Parallelisierung ihm unbekannt war; vielmehr handelt es sich mit seinem Händelbuch um den bewussten Versuch, einen allein auf die Gestalt Händels fokussierten »Gegenkanon« zu dem spätestens seit 1830 fest etablierten Modell einer aus der Trias Haydn–Mozart–Beethoven gebildeten musikalischen »Klassik« zu konstituieren.

Aus diesem Umstand erklärt sich auch der im Untertitel des Buches formulierte Anspruch: Es handelt sich zugleich um eine »Ästhetik der Tonkunst«, die als »massiges Piedestal«²² seines Händel-Monuments in zwei, den eigentlichen Parallelvitzen vorgeschalteten

16 G[eorg] G[ottfried] Gervinus, *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1868.

17 Gervinus, *Händel und Shakespeare*, S. VI f.

18 Laurenz Lütken, »Carl Philipp Emanuel Bach und das Erhabene in der Musik«, in: *Lenz-Jahrbuch* 5 (1995), S. 203–218.

19 Ulrich Konrad, »Ulrich Friedrich Rochlitz und die Entstehung des Mozart-Bildes um 1800«, in: *Mozart. Aspekte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Jung, Mannheim 1995, S. 1–22.

20 Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, Leipzig 1893, Reprint Darmstadt 1967, S. 71. Robert Schumann notierte 1830 in sein Tagebuch *Hottentottiana*, dass Thibaut »mit Unrecht Händel mit Shakespeare« vergleiche, und entwirft im Gegenentwurf seinerseits zwei Reihen von »universellen u[nd] idealen Künstlern«, mit Shakespeare, Mozart, Michelangelo auf der einen und Schiller, Klopstock, Händel, Raffael auf der anderen Seite. Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1: 1827–1838, hrsg. von Georg Eismann, Basel und Frankfurt a.M. 1971, S. 230.

21 »Völlig unvergleichlich blieb daher Shakespeare, bis der deutsche Genius ein nur im Vergleiche mit ihm analogisch zu erklärendes Wesen in Beethoven hervorbrachte.« Richard Wagner, »Beethoven«, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1911, Bd. 9, S. 61–126, hier: S. 106.

umfangreichen Kapiteln einerseits »aus der Geschichte«, andererseits »aus der Natur der menschlichen Seele« entwickelt wird.²³ Damit fügt sich Gervinus' Händelbuch zunächst in die beträchtliche Reihe von Gegenschriften zu Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*, die dessen *Revision der Ästhetik der Tonkunst* mit den Prämissen einer wie auch immer gearteten Wirkungs- und Gefühlsästhetik ihrerseits zu revidieren versuchen. Dass die Tonkunst nicht ein Spiel »tönend bewegter Formen«, sondern – wie Gervinus als Kapitelüberschrift kategorisch formuliert – eine »Sprache der Gefühle« sei, dass somit eine Übereinkunft über die prinzipielle Wirksamkeit von Musik, welche »die Menschheit seit 3000 Jahren«²⁴ gepflegt habe, von Hanslick willkürlich aufkündigt worden sei, ist in der Tat eine der wesentlichen Aussagen des Buches.

Doch Gervinus verfolgt ein ungleich radikaleres Anliegen: Während Hanslicks »Formalismus« nicht nur von Anhängern der Neudeutschen, sondern auch von Musikern konservativer Provenienz eher als zweckdienliche Polemik denn als gültige Kodifizierung der Musikanschauung ihrer Zeit wahrgenommen wurde, meint Gervinus seinerseits eine Position vertreten zu müssen, die er im Vorwort als »anstößig, abstoßend, seltsam und absonderlich« charakterisiert.²⁵ Denn seine Opposition gilt nicht allein der »Idee der absoluten Musik«, sondern auch ihrer empirischen musikalischen Beglaubigung: der »reinen« Instrumentalmusik. Diese bilde eine Entfremdung von den »Ansichten der gesunden Zeiten und der gesunden Menschennaturen«, denen »die Vermählung der Dicht- und Tonkunst für das Grunddogma und Gesetz aller wahren Musik galt«.²⁶

Diese Position wirkt im Jahr 1868 in der Tat etwas »absonderlich«. Friedrich Chrysander, der immerhin seine eigene Händel-Biographie mit einer Vorrede an Gervinus eröffnet hatte und nun dessen Widmung an ihn als Zumutung empfand,²⁷ fällt in der *AmZ* ein entsprechend vernichtendes Urteil: »Niemand befand sich hinter ihm oder ihm zur Seite, er stand in dieser Frage ganz allein.«²⁸ Handelt es sich also um die – zumal große Teile von Händels Werk ignorierende – fixe Idee eines Monomanen, der etwa auch seiner Klavier spielenden Frau die Anweisung gab, auf das klassische Repertoire gänzlich zu verzichten und sich »wesentlich nur in die Begleitung Händel'scher Sangwerke einzustudieren«²⁹? Verständlicher werden jedoch Gervinus' Thesen, wenn man sie, wie im Folgenden versucht, vor dem Hintergrund von zwei Elementen in Gervinus' historiographischem Konzept liest: der Idee einer »objektiven Parteilichkeit« und der Kritik der literarischen Romantik.

22 Gervinus, *Händel und Shakespeare*, S. VII.

23 Ebd., S. 1 und S. 181.

24 Ebd., S. IX.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 427.

27 »Eine absichtliche Bloßstellung und Diskreditierung könnte nicht geschickter abgefaßt werden.« Friedrich Chrysander: »Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität«, in: *VfMw* 4 (1888), S. 99–121, hier: S. 113 (Anmerkung).

28 Friedrich Chrysander, »Instrumentalmusik«, in: *AmZ* 7 (1872), Sp. 1–4, Sp. 25–28, Sp. 41–44, Sp. 105 bis 110, Sp. 121–124, Sp. 137–141, hier: Sp. 1. Chrysander folgte damit erst postum dem Aufruf von Eduard Krüger, sich von Gervinus zu distanzieren. Vgl. Eduard Krüger, »Musikalische Psychologie. Nach Anleit von Gervinus' Buche »Händel und Shakespeare«, in: *AmZ* 4 (1868), S. 41–46.

29 Gervinus, *Leben*, S. 329f.

Die zunehmende Isolierung von Gervinus in seinen letzten Lebensjahren ist nicht zuletzt auf die Tatsache zurückzuführen, dass er an seinem Mitte der 1830er Jahre im ersten Band seiner Literaturgeschichte und in den *Grundzügen der Historik* formulierten Modell der Geschichtsschreibung nach 1848 nicht nur festhielt, sondern es in gewisser Hinsicht noch zuspitzte. Für Gervinus' Historik waren die späten Vertreter der Göttinger Schule und insbesondere sein Heidelberger Lehrer Friedrich Christoph Schlosser prägend, zu dessen kantianisch orientiertem Geschichtsverständnis sich Gervinus auch nach dessen Tod in mehreren Texten emphatisch bekannte. Auf die Anregung Schlossers geht zum einen die Verlagerung des universalhistorischen Skopus von eher sozioökonomisch-statistischen auf kulturell-komparatistische Felder zurück; zum anderen der dezidiert nationalpädagogische Anspruch, nicht »für eine besondere Klasse von Lesern, sondern [...] für die Nation«³⁰ zu schreiben.

Dabei hielt Gervinus gleichermaßen Abstand zur Geschichtsphilosophie Hegels wie zur kontemplativen Rekonstruktion des »eigentlich Gewesenen« rankeanischer Prägung. Als Vermittlungsinstanz zwischen Geschichtsphilosophie und Empirismus fungiert die von Gervinus im Anschluss an Humboldts Aufsatz »Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers« entwickelte Vorstellung der »historischen Idee«. Mit dieser Kategorie greift Gervinus ein Problem auf, das seit Johann Martin Chladenius' Theorie des »Sehepunkts« diskutiert worden war, nämlich die Perspektivität des historischen Schreibens; Gervinus verknüpft dieses aber zugleich mit einem substanzialistischen Geschichtsbegriff, dessen teleologische Ausrichtung vor allem in der *Geschichte der poetischen National-Literatur* deutlich wird: »Das höchste Ziel irgend einer vollendeten Reihe von Begebenheiten in der Weltgeschichte kann nur das sein, wo die Idee, die in ihnen zur Erscheinung zu kommen strebt, wirklich durchdringt, und wo eine wesentliche Förderung der Gesellschaft oder der menschlichen Bildung dadurch erreicht wird.«³¹ Der Historiker, der diese Ideen auf der Basis einer umfangreichen Quellenkenntnis und kraft der Fähigkeit zur Divination erschaut, ist daher mit den objektiven Kräften der Geschichte verbündet und, obgleich »unbefangen und unparteiisch«, letztlich doch ein »Parteimann des Schicksals, ein natürlicher Verfechter des Fortschritts«.³² Dieses, in der Einleitung zur *Geschichte des 19. Jahrhunderts* radikalisierte und von der historischen Schule später scharf kritisierte Modell der »objektiven Parteilichkeit«³³ geht auf der Ebene der Literaturgeschichtsschreibung mit der program-

30 G[eorg] G[ottfried] Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, 5 Bde., Leipzig 1835–1842; Bd. 4 (1840) und Bd. 5 (1842) erschienen unter dem Titel *Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*; im Folgenden zitiert nach der 2. Auflage 1840–1844; Gervinus, *National-Literatur*, Bd. 1, S. 184.

31 Ebd., S. 340.

32 Georg Gottfried Gervinus, *Grundzüge der Historik*, Leipzig 1837, S. 101f.

33 Zum Konzept der »objektiven Parteilichkeit«, das sich unter anderen Prämissen allerdings auch bei Droysen und Treitschke findet, vgl. insbes. Jörn Rüsen, »Der Historiker als »Parteimann des Schicksals«, in: *Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft*, hrsg. von Reinhard Koselleck, Hans Mommsen und Jörn Rüsen (= Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik 1), München 1977; dagegen verweisen Karl-Georg Faber und Hübinger auf Differenzen innerhalb von Gervinus' Historik; vgl. Karl-Georg Faber: »Gervinus oder: das Elend einer Geschichtsphilosophie. Ein Diskussionsbeitrag«, in: ebd., S. 125–134 und Hübinger, *Gervinus*, S. 68ff.

matischen Trennung von ›Ästhetik‹ und ›Geschichte‹ einher: »Der Ästhetiker tut am besten, das Gedicht so wenig als möglich mit anderen und fremden zu vergleichen, dem Historiker ist diese Vergleichung ein Hauptmittel zum Zweck.«³⁴ Diese Feststellung würde trivial erscheinen, wenn nicht Gervinus zugleich andeuten würde, dass die ›werkimmanente‹ Interpretation selbst als Verfallsymptom einer durch den »Überfluß ästhetischer Reize«³⁵ gekennzeichneten Gegenwart zu deuten ist. Dagegen eröffnet Gervinus für den Historiker einen Blick auf die ›historische Idee‹ der Literatur, die sich zwischen sozialer, politischer und kultureller Historie als fortschreitende Emanzipation und als Formierung des Kollektivsubjekts Nation entfaltet. Ihr Telos findet diese Idee in der Weimarer Klassik, die durch das Gleichgewicht der von Goethe und Schiller idealtypisch repräsentierten Prinzipien der Kontemplation und der ›Tat‹ charakterisiert ist – und das nach Schillers Tod folglich bereits aus dem Lot geraten ist. Das Ziel der Nationalliteratur ist somit erreicht und kann nun nur noch über sich auf ein Gebiet hinausweisen, dessen Äquivalent und Kompensation es zuvor war: die sich allein im ›Staat‹ bewährende ›sittliche Tat‹. Am Ende seiner fünfbändigen Literaturgeschichte zieht Gervinus das entsprechende Fazit: Die Dichtung »hat ihrer Zeit gehabt; und wenn nicht das deutsche Leben still stehen soll, so müssen wir die Talente, die nun kein Ziel haben, auf die wirkliche Welt und den Staat locken, wo in neuer Materie neuer Geist zu gießen ist.«³⁶

Als historische Fehlentwicklung erscheint dagegen bis auf wenige, generös zugesprochene Ausnahmen die literarische Romantik: Gervinus fährt mit ihrer Charakterisierung das gesamte Geschütz vormärzlicher Romantikkritik auf, als Flucht in die leere Subjektivität der Phantastik, als direktes Werkzeug der Restauration oder entsprechend Goethes Wort über die Romantik als insgesamt pathologisches Phänomen.³⁷ Die (scheinbare) Nähe zu Heinrich Heines wenige Jahre zuvor erschienener *Romantischen Schule* ist dabei offensichtlich, was Heine selbst zu dem lakonischen Plagiatsvorwurf veranlasste: »Gervinus' *Literaturgeschichte* – die Aufgabe war: was H. Heine in einem kleinen Büchlein voll Geist gegeben, jetzt in einem großen Buche ohne Geist zu geben – die Aufgabe ist gut gelöst.«³⁸

Wendet man sich vor diesem Hintergrund nun wieder *Händel und Shakespeare* zu, so erklärt sich diese Abhandlung zunächst als ein Versuch, das gemeinhin von der Geschichtswissenschaft als ›extritorial‹ empfundene Gebiet der Musik in das Konzept einer kulturgeschichtlich-komparatistischen Universalhistorie einzubeziehen. Die Perspektive eines »strengen Laienstandpunkts« betrachtet Gervinus dabei keineswegs als Nachteil, sondern gerade als Voraussetzung einer »räsonierenden« Musikgeschichte, die sich »der bloßen Betrachtung des geistigen Gehaltes, der ästhetischen Bedeutung, des eigentlichen Kunstwer-

34 Gervinus, *National-Literatur*, Bd. 1, S. 181f.

35 Ebd., Bd. 5, S. 730.

36 Ebd., S. 670.

37 Vgl. Karl-Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt a.M. 1989, S. 221ff.

38 Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 10: *Shakespeares Mädchen und Frauen und kleinere literaturkritische Schriften*, bearb. von Jan-Christoph Hauschild, Hamburg 1993, S. 341.

thes musikalischer Werke«³⁹ zuwendet. Die auf die ästhetischen Debatten des 18. Jahrhunderts zurückweisende Opposition »zwischen dem Interesse des eingeweihten Fachmannes [...] und dem Interesse des Laien«⁴⁰ ist konstitutiv für die gesamte weitere Argumentation. Dabei ergibt sich eine doppelte Frontstellung: Nicht nur der seit der Antike virulente Verdacht der Ästhetik gegen das Expertenwissen des praktischen Musikers und Komponisten, dem »man die Frage nach vernünftiger Begründung der Musik [...] selbst am wenigsten stellen darf«,⁴¹ wird formuliert, sondern auch eine Distanz zu einer professionalisierten Kenner-schaft, wie sie der alleinige Bearbeiter der Händel-Gesamtausgabe und Widmungsträger seines Buches, Friedrich Chrysander, vertrat.⁴²

Die von »Kennern« und »Praktikern« goutierte, im »Handwerk« vermittelte Eigengesetzlichkeit des musikalischen Materials erscheint als Bedingung der Musik und zugleich als ständige Gefahr ihrer Selbsterstörung, eine Gefahr, die für Gervinus allein durch die Bindung an das Wort domestiziert werden kann. Die immanente Historizität des musikalischen Materials ist dabei von der Emanzipationsgeschichte der »Idee« der Musik letztendlich entkoppelt.⁴³ Diese lässt Gervinus in Händels »von ächt antikem Geist durchwehten«⁴⁴ oratorischen Werken einen »klassischen« Abschluss finden. Durch die Annahme eines direkten Einflusses Händels auf Klopstock, welchem Gervinus in seiner Literaturgeschichte eine zentrale Rolle bei der »Wiedergeburt unserer Literatur«⁴⁵ zumisst, sowie der »Mitwirkung der Händel'schen Tonkunst« bei der als Teil einer »Sittenkrise«⁴⁶ gedeuteten englischen Empfindsamkeit entwirft Gervinus eine universalhistorische Kausalkette, an deren Anfang Händel gewissermaßen als »Protoklassiker« und an deren Ende Goethe und Schiller stehen. Das Ende der musikalischen »Kunstperiode« in der Musik um 1750 bildet somit eine Antizipation der literarischen um 1830. Auch wenn Chrysander konstatiert, dass Gervinus in mehreren Punkten »mit dem Gedankengange der Neudeutschen Schule merkwürdig harmonirt«,⁴⁷ bleibt dessen Händelpropaganda gegenüber Fragen zum zeitgenössischen Stand des Komponierens letztlich indifferent.⁴⁸

39 Gervinus, *Händel und Shakespeare*, S. XI.

40 Ebd., S. XIII.

41 Ebd., S. 403.

42 In seiner Chrysander gewidmeten Vorrede stellt Gervinus nach einer Beschwörung der »seltenste[n] Übereinstimmung all unserer Gefühle und Begriffe von Händel'scher Kunst« trotzdem die Frage, ob »bei diesem Versuche, jene Grundlinien [der Händel-Shakespeare-Parallele, U. M.] zu zeichnen, nicht ein neuer Streit entstehen wird.« (ebd., S. XIII f.) Den angesichts der engen Zusammenarbeit erstaunlichen Verdacht, dass die gemeinsamen Bemühungen zur Händelrenaissance auf einem gegenseitigen Missverständnis beruhen, deutet auch Chrysander in der wiederum an Gervinus gerichteten Vorrede zu seiner Händelbiographie an, indem er offen lässt »wie weit mein Händelbild dem Ihrigen entspricht«. Friedrich Chrysander, *Georg Friedrich Händel*, Bd. 1, Leipzig 1858, S. III.

43 Dieser Umstand erklärt wohl auch die Indifferenz von Gervinus gegenüber der kompositorischen Relevanz der Händelrezeption für den zeitgenössischen Stand des Komponieren – obgleich, wie Chrysander meint, Gervinus in mehreren Punkten »mit dem Gedankengange der Neudeutschen Schule merkwürdig harmonirt.« Chrysander, »Instrumentalmusik«, Sp. 124.

44 Gervinus, *Händel und Shakespeare*, S. 473

45 Gervinus, *National-Literatur*, Bd. 4, S. 140

46 Gervinus, *Händel und Shakespeare*, S. 487

47 Chrysander, »Instrumentalmusik«, Sp. 124.

Gervinus lässt vielmehr keinen Zweifel daran, dass die von ihm erhoffte Händelrenaissance in Deutschland in einem kathartischen Akt den Übergang von einer ästhetischen zur politischen Kultur markieren würde. Die mit Shakespeare parallelisierte Vita Händels erscheint zugleich als Ideal einer emanzipatorisch-protestantisch-liberalen ›Bildungsgeschichte‹. Die Konfrontation von Händel, der »auf der Weltbühne noch mehr als auf der Theaterbühne« seine Heimat gesucht habe, mit dem »endemischen Geiste der deutschen Cantoren, die sich zu Hause versaßen und verlagen«,⁴⁹ bildet damit nicht nur eine Invektive gegen »den allmächtigen Einfluss der durch Mendelssohn angeregten, durch seinen ganzen Anhang geförderten Bach-Schule«,⁵⁰ sondern auch gegen die Ideologisierung Bachs zur patriarchalischen Gegeninstanz einer kosmopolitisch-›industriellen‹ musikalischen Moderne, wie sie sich etwa bei dem nicht nur musikalisch ›konservativen‹ Autor Wilhelm Heinrich Riehl findet.⁵¹

Die kompositorische Entwicklung nach Händel wird dagegen von Gervinus als Verfallsgeschichte gezeichnet. Diese steht nicht zuletzt unter dem Zeichen der Kritik der musikalischen ›Romantik‹ im doppelten Sinn: sowohl hinsichtlich des Modells des Musikalischen in der Frühromantik als auch der von ihr als ›romantisch‹ apostrophierten Gattung der Instrumentalmusik. Verschiedene Formulierungen lassen darauf schließen, dass Gervinus dabei nicht nur mittelbar, sondern direkt auf frühromantische Bestimmungen des Musikalischen rekurriert. Insbesondere die Bestimmung der reinen Instrumentalmusik durch E. T. A Hoffmann, den Gervinus bereits in seiner Literaturgeschichte nicht zuletzt aufgrund seiner »musikalischen Beschäftigungen« ein »durchaus krankhaftes Wesen«⁵² bescheinigt hatte, werden von Gervinus fast wörtlich zitiert.⁵³ Unabhängig von der Frage, ob die Entstehung der ›Idee der absoluten Musik‹ tatsächlich in der Frühromantik zu verorten ist, wird dieses Forschungsparadigma somit von Gervinus in kritischer Absicht in gewisser Weise antizipiert.

Die im Anschluss an Goethe bestimmten Kennzeichen der Romantik, die »Ausbildung des Technischen« und die »Richtung nach dem Subjektiven«⁵⁴, ist nach Gervinus auch die Tendenz der reinen Instrumentalmusik. Denn auch der Versuch, die Instrumentalmusik zu poetisieren und aus dem Bereich bloßer ›Stimmungsgefühle‹ in bestimmte Gefühle zu konkretisieren, führe zu einer noch größeren Isolierung – eine Parallele zum Scheitern

48 Abgesehen von der Legitimation der begleitenden Instrumentalmusik unterscheidet sich Gervinus' Position in dieser Hinsicht auch vom Vokalpolyphonie-Ideal Eduard Grells, der sich von seiner Kompositionsschule an der Berliner Akademie der Künste eine reformierende Wirkung für das gesamte Musikleben erhoffte.

49 Gervinus, *Händel und Shakespeare*, S. 348.

50 G. G. Gervinus, »Nomen et omen. Händel über Händel«, in: *AmZ* 6 (1871), Sp. 689–693, Sp. 705 bis 708, Sp. 721–725, Sp. 737–741, hier: Sp. 722.

51 »Wer den alten bürgerlichen Cantor im Kreise seiner zehn musicirenden Söhne, getragen von der Sitte seines Standes und der geschichtlichen Ueberlieferung seiner Kunst, nicht begreift, der begreift auch den künstlerischen Genius Bach's nicht.« W[ilhelm] H[einrich] Riehl, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunsthistorisches Skizzenbuch*, Stuttgart und Tübingen 1853, S. 89.

52 Gervinus, *National-Literatur*, Bd. 5, S. 647.

53 Gervinus, *Händel und Shakespeare*, S. 4 und S. 145ff.

54 Gervinus, *National-Literatur*, Bd. 5, S. 659.

der progressiven Universalpoesie, die »in dem nämlichen Augenblicke, da der Bund der Dichter mit der Wirklichkeit und dem Leben am engsten geschlossen werden sollte [...] gerade ihre völlige Entfernung von dem Wirklichen und Lebendigen«⁵⁵ bewirkt habe.

Die Instrumentalmusik ist für Gervinus somit, um Ludovico Settembrini aus Thomas Manns *Zauberberg* zu zitieren, »politisch verdächtig«. Die Bemerkung von Gervinus im Vorwort des 1868 erschienen Buches, er habe die These seit »zwei Jahrzehnten ganz fertig«⁵⁶ in seinem Kopf gehabt, ist ein unschwer zu entschlüsselnder Hinweis auf das Jahr 1848, in dem Gervinus Mitglied des Paulskirchenparlaments geworden war, dieses Mandat jedoch aus Enttäuschung schon bald wieder niederlegte. Die »Spielmusik« war für Gervinus eine ständige Versuchung, statt der Verwirklichung der revolutionären »Tat« in der »schönen, glücklicherweise vieldeutigen Musik den Trank der Vergessenheit zu schlürfen«.⁵⁷ Entgegen der von Carl Dahlhaus an verschiedenen Stellen vertretenen These, dass die Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als romantische Kunst in Widerspruch zu einem allgemeinen positivistisch-realistischen Zeitgeist geraten sei,⁵⁸ kann Gervinus' *Händel und Shakespeare* trotz seiner Randständigkeit auf die bisher wenig berücksichtigte Präsenz einer – in diesem Falle »vormärzlich« motivierten – Romantik-Kritik verweisen.⁵⁹

Ende des Jahres 1869 notiert Nietzsche: »Der platte und dumme Gervinus hat es als einen seltsamen Fehlgriff von Schiller bezeichnet, dass er dem Schönen der Erde das Loos der Vernichtung zuteile.«⁶⁰ Schillers *Nänie* rückt Nietzsche hier in die Nähe des schopenhauerschen Pessimismus, wie er in trivialisierter Gestalt vor allem durch Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewußten* popularisiert wurde. Dieser wisse immerhin, so Nietzsche in einem Brief an Rohde »in das uralte Nornenlied vom fluchwürdigen Dasein kräftig einzustimmen«⁶¹. In Cosmia von Bülow's Nachttischlektüre des Jahres 1870 erscheinen paradigmatisch zwei Diskurse, die beide gerade auch das Sprechen über Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmten: die Kritik der Romantik und ihr »unglückliches Bewußtsein in positivistischer Zeit«⁶².

55 Ebd., S. 535.

56 Gervinus, *Händel und Shakespeare*, S. VII.

57 Chrysander, »Instrumentalmusik«, Sp. 27. Vgl. dazu die von Gervinus aufgegriffene Anekdote Berthold Auerbachs über das Verhalten eines Revolutionärs nach der Niederschlagung des Wiener Oktoberaufstands: Gervinus, »Nomen et omen«, Sp. 741.

58 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980, S. 159f.

59 Vgl. Ulrich Tadday, *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart 1999, S. 163ff.; Martin Geck, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848–1871*, Kassel, Stuttgart und Weimar 2001, S. 15ff. und S. 52ff.

60 Friedrich Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 3, Bd. 3: *Nachgelassene Fragmente Herbst 1869–Herbst 1872*, Berlin 1978, S. 16.

61 Nietzsche, *Briefwechsel*, Abt. 2, Bd. 2, S. 329.

62 Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1982, S. 63.